

CARL ERIK KÜHL:

Carl Erik Kühl
Klintevej 24
DK-8240 Risskov

MUSIKALSKE OMGANGSFORMER

- noget om menneske og lyd

Denne artikel hedder "Musikalske Omgangsformer". Men den fortæller ikke så meget om, hvorledes musikalske omgangsformer tager sig ud, som den fører til et punkt, hvor musikalske omgangsformer bliver sigtbare og påtrængende. Snarere end at præsentere en teori om musikalske omgangsformer anviser den et sted, hvor en teoridannelse er påkrævet.

Udgangspunktet bliver en påvisning af, hvorledes den fænomenologisk-strukturelle tilgang til det musikalske fænomen svigter ved tematisk og dog stiltiende at hævde musikstykket, satsen, som sin genstand; svigter ikke blot - som så ofte fremhævet - i politisk henseende, men tillige i henhold til sit eget sandhedsgrundlag. Utilstrækkeligheden påpeges inden for den fænomenologiske analyses eget univers. Som sådan vil den ved artiklens afslutning yderligere omfatte formuleringen af den påpegede utilstrækkelighed.

Fra dette - negative - udgangspunkt tages springet ind i et rum, der skal indbefatte de påviste løse ender og samtidig give plads for, at vi med positivt udgangspunkt i en praxis-orienteret filosofi kan komme til at binde de nødvendige knuder.

Ganske kort om musikvidenskaben

og

musikvidenskabens videnskabsteori

Nærværende artikel er en replik i en musikvidenskabelig diskurs. Alligevel vil den nok i sit indhold blive bedre forstået af filosoffer uden musikvidenskabelig skoling end af musikvidenskabsfolk uden filosofisk skoling. Artiklen rummer ingen eller få musikvidenskabelige eller -tekniske termer og er - eller tror sig i det mindste - "uskyldig" i sit forhold til musikvidenskabelig tradition. Analyserne er praxiologiske og fænomenologiske.

I artiklens første afsnit, "Den igangsættende problematik", iscenesættes de fænomenologiske problemer omkring lyd og musik i en musikvidenskabelig ramme. Det er i givet fald hér, den fagvidenskabelige eksklusivitet kan gøre sig gældende. Den filosofiske læser, der slet og ret er interesseret i de fænomeno-

det uomtvisteligt forhåndenværende objekt.

Der findes imidlertid også en projektiionsform, der - så langt den er fra at distancere sig fra tingene - netop suspenderer praxis ved en tagen-ophold-ved tingene. Tingene er nemlig altid mere - "rigere" - end deres øjeblikkelige praktiske betydning. Skyerne, der driver fra horisonten, varsler ikke blot skygge og regn. De danner også formationer, og måske ligner de noget. Bøgerne på reolen står ikke blot ordnet efter emne eller initial. De står også store og små mellem hinanden og med rygge i forskellig kulør. Fåreklokkernes ringen er for hyrden ikke blot et tegn på fårenes blotte tilstedeværelse, deres befindende og deres position i landskabet. Den er også en hilsen til den nedgående sol. Dette "tingenes overskud" lader sig opdage i praxis, men at være ved det er at dvæle ved tingene.

Det er klart, at vi her bringer den dvælende omgangsform for dagen ud fra praxis. Ethvert begreb 'overskud' hører hjemme i en praxis - endda i en økonomisk praxis - og hvad der til enhver tid konkret er eller ikke er overskud, er et praktisk spørgsmål.¹² Men er man ved overskuddet - lad det endda være et fejlagtigt postuleret overskud - op-hæves i dialektisk forstand overskuds karakteren; det, man dvæler ved, er ikke blot det ved tingen, som i praxis var tilovers, men også det håndterlige, som nu blot er udtrykkeligt håndterligt og som sådan tillige viser sin skæbne. Forholdet imellem praxis og dvælen bliver da som mellem handlen og skånen: At handle - at udfolde noget i sit væsen, at fuldføre det.¹³ At skåne - at hytte noget i sit væsen.¹⁴ Det er ingen nytte til at dvæle ved en ting, "men" det er skønt - tingen er skøn.¹⁵ Sammenlign også praxis og dvælen - dvælen som: at være ved noget, at opholde sig ved noget - med bygge og bo¹⁶: At bo er for mennesket i egentlig forstand at være. Det engelske 'live' betyder lige godt "bo" og "leve". Og det tyske 'wohnen bei' har iflg. Jakob Grimm fælles etymologisk rod med '(ich) bin'.

Praxis bevarer sin fortrinsret som den eneste omgangsform hvori de andre lades sigtbare. Men den dvælende omgangsform kan ikke - til forskel fra den registrerende omgangsform, der defineres som en bortseen-fra praxis - bestemmes ved sit udseende i praxis. Vi må gå vejen derind.

Tale, sige, ud-sige (2)

At tale er egentlig at gøre noget åbenbart. At sige noget er at fuldføre talen, dvs. at komme-til at have-gjort noget åbenbart.¹⁷ Det, som siges, er det,

Den registrerende omgangsform (6)

Den brugende omgang med det, som er i verden - praxis - er menneskets fundamentale måde at være i verden på, alene derved at det kun er praxis, der kan konstituere den menneskelige væren som en væren-i-verden.⁹ Men det er muligt for mennesket udtrykkeligt at træde uden for specifikke brugssammenhænge, at sætte sig ud over den brugende omgang med tingene som sådan. Mennesket omgås da bare tingene, for så vidt det uden for brugssammenhængen dog låner tingene øje i deres blotte udseende: det stiller sig ikke blot uden for, men tillige over for tingene, retter blikket imod tingene, registrerer dem. Tingene - brugstingene - er da blevet (reduceret) til objekter, der åbenbarer sig som forhåndenværende.¹⁰

Som skoleeksempel på den registrerende omgangsform kan nævnes den "objektive" naturvidenskab vis-a-vis sin genstand: Den "natur", der her er tale om, er ikke den samme som den, vi behandlede i forbindelse med den brugende omgangsform. Det var en natur på sin plads i sin brugssammenhæng, en praxiologisk natur. Det "objektive" naturfænomen nås derimod ved en udtrykkelig reduktion af praxis.

Således er den lydlighed, vi behandlede i forbindelse med den brugende omgangsform, heller ikke identisk med det naturvidenskabelige begreb: 'sonoritet'. Selv støjen, selv den lyd, der hverken er til skade eller gavn, skylder dog praxis at være u-skadelig, u-nyttig, u-betydelig etc. Akustikkens matematiske projektion af lyd ser allerede forbi - er i sit udgangspunkt indifferent overfor - lyden af noget som den udtrykkelige af-stand til dette noget. Forholdet lyd giver-lyd studeres som en udvendig relation, en kausalrelation: Lyden "er der", den er i sig selv forhånden, den forløber.¹¹

Sonoriteten er ikke resultatet af en privativ modifikation af dagligtale, signaler, støj etc., men af selve praxis.

III

Den egentlige tale

Opdagelsen af den dvælende omgangsform (1)

I den registrerende omgangsform fremstod tingene som resultatet af en reduktion. Den reduktive projektion - den praktiske fuldbyrdelse af udgangen fra praxis - blev selv tilføjet en parentes, gjort historieløs. Tilbage blev objektet,

logiske og praxiologiske analyser, kan uden videre begynde læsningen ved afsnittet "Menneske og lyd i praksis", s. 227. De følgende bemærkninger er tænkt som regibemærkninger for den filosofiske læser, der gerne vil forstå artiklen som det, den "først" er: en replik i en bestemt fagvidenskabs videnskabssteoretiske diskurs.

Som et særligt indsigtstfelt er æstetikken af nyere dato. Det indstiftes med romantikken, hvis kunst på sin side - i sig selv reflekterende - ikke kan være den æstetiske refleksjon over sig selv foruden. Dette forhold medgiver digtekunsten, litteraturen, en særstilling i forhold til de andre kunstarter. Maleren må dog lægge penslen fra sig, før han griber i sættetkassen efter de æstetiske termer. Komponisten må dog for en stund skrive noget andet end noder. Men digteren behøver hverken skifte pen eller vende blad. Denne for litteraturen specifikke umiddelbarhed - eller tilsyneladende umiddelbarhed - i dialogen imellem det kunstneriske sigende og det æstetisk sagte er nok bestemmende for, at langt de fleste "generelle" æstetiske teorier arbejder med digtningen som implicit eller eksplicit paradigmatiske kunstart. Umiddelbarheden er bestemmende i den forstand, at den angiver det bestemte som nærliggende. En filosof, en æstetiker, der ikke selv er noget af en digter, er der i det hele taget ikke meget ved. Men det gør ikke så meget, at han ikke kender noderne. Den senromantiske opfattelse af musikken som den højeste kunstart må immervæk hævdes og holdes af digtere og filosoffer, endda af tænkere, der som Schopenhauer og Nietzsche lader dualiteten af det kunstnerisk sigende og det æstetisk sagte ophæve i en syntese.

"Alt hvad der er væsentligt, må have sin videnskab. Om det uvæsentlige derimod er der intet væsentligt at sige." Hvis dette kan gælde for en parafrazering af den aristoteliske videnskabskonception, gælder det også, at Aristoteles i det mittende århundrede stilles - på hovedet. Det skal endda være både fornuftigt og nyttigt. "Det væsentlige er det, hvorom videnskaben taler. Og det, hvorom man ikke kan tale, om det må man tie - eller man må gøre et væsen ud af det." Videnskaben ophæves i videnskabeligheden, idet den bliver socialt legitimere. Kapitalismens gennembrud som produktionsform er antagelig et med videnskabelighedens gennembrud som livsform eller i al fald som strukturtrek ved en livsform - i institution og departement, i hus og hytte, på mark og gulfv.

Også kunsten - og særlig kunsten som tradition - må referere sig til videnskaber, der ved deres blotte faktum kan navnkundiggøre, i deres virke befæste, kunstens - kunstarternes og æstetikens - borgerskab i væsentligheds rige. En sådan - ideologisk - funktion varetages gennem den almindelige opbygning og udbygning af en kunstens egen videnskabelighed. Tematisk lokaliseres denne videnskabelighed til institutioner, hvis udtrykkelige formål det er at drive en forskningsvirksomhed, der tager kunsten som genstand. Men dens væsen er langt fra udtømt - endsiges afdrækket - hermed. Når også kunsten selv udlyses og findes i en virksomhedens offentlighed - institutionaliseres, om man vil - melder videnskabeligheden sig igen i driften af virksomheden. Det moderne operahus f. eks. har reelt sin særegne teknologi, og det faktisk teknisk mulige angiver et spillerum for husets drift: husets driftsøkonomi er jo underlagt samme logik, hvad enten det praktisk drives med macen- eller profitmotiver, statsligt eller privat, etc. Både den musikvidenskabelige forskningsinstitution og operahuset fremstår i grunden som trek i det borgerlige samfunds selvscenestillelse. Denne involverer i begge tilfælde tonekunstens egen videnskabelighed; dog, i det første tilfælde som virksomhedens tema, i det andet tilfælde som materiel implikation af virksomhedskarakteren. Det er altså i første række den musikvidenskabelige forskningsinstitution, det musikvidenskabelige institut, der i videnskabens navn kan stå ideologisk fanevaegt om tonekunsten.

Det musikvidenskabelige institut har sin egen virksomhedskarakter, som - i den udstrækning den er specifik ved sit tema - først specificerer virksomheden som forskningsinstitution, dernæst specificerer forskningsinstitutionen ved

forskningsgenstand. Som hjemsted for en videnskabelig praksis - som arbejdsplads for forskere - er forskningsinstitutionen allerede vidtgående karakteriseret ved sin arbejdsopgave: (1) Produktionen af videnskab - dvs. produktionen af videnskabelige produkter, "videnskabelige resultater". (2) Akkumulering af produktionen - forskningsresultater må bevares i tilgængelighed for forskningen; et forskningsresultat er kun et resultat, for så vidt det ved sin fremkomst er nyt; forskerens vej frem til videnskabens frontlinje går igennem institutionens bibliotek, hvor vunden sejr bliver manifesteret. (3) Publicering af videnskab - offentliggørelse forstøet som virksomhedens henvendelse til den offentlighed, den allerede som virksomhed er født med og ved enhver fastlæggelse af (1) og (2) er afhængig af; levering af resultater til forandring - det kaldes "forbedring" eller "forøgelse" - af den almindelige samfundsmæssige produktivitet; videnskabelig uddannelse af kandidater, i det omfang denne overstiger, eller for så vidt den i sin art er forskellig fra, hvad nødvendigt er for institutionens egen re-produktion; videnskabelig rydderarbejde af den almindelige samfundsmæssige kundskabsformidling; etc. Punkterne (1) - (3) må hverken forstås som sideordnede eller som underordnet hinanden. Der er tale om en successiv betoning af momenter i strukturen af den videnskabelige institutions arbejdsopgave. Dens historiske forandring ses dog tydeligst - eller når i det mindste sin højeste intelligibilitet - i betoningen (3) af videnskabens offentlighed, idet det overhovedet er i sin offentlighed, forskningsvirksomheden "først" bliver historisk subjekt.

Realiseringen af videnskabelige institutioner, hvis forskningsvirksomhed tager kunsten som genstand, udgør som nævnt et trek i det borgerlige samfunds selvscenestillelse. Og den "kunst" der er tale om, kan uden videre - dvs. uden at det implicerer en begrænsning i kunstbegrebets ekstension - kaldes "borgerlig", for så vidt bevægelsen i retning af en stadig snævrere betydning af ordet "kunst" netop fuldføres i opkomsten af den borgerlige kultur med fikseringen af den endnu i vor tid gængse betydning, der tager kunstværket - det så kaldte "autonome kunstværk" - som paradigme. Groft sagt: der findes ikke anden "kunst" end den borgerlige; og det, som lader sig anskue som kunst, men ikke er af borgerlig herkomst, er alligevel kunst, for så vidt begrebet "kunst" er begrebet om det, der er "egnet" som genstand for æstetisk anskuelse.

Den musik, som typisk studeres på det musikvidenskabelige institut, er altså kunstmusikken, "tonekunsten"; dvs. musikken som musikværk; eller med andre ord: musikken som det, der opføres for det lyttende subjekt - og hermed konstitueres som æstetisk genstand. Med denne løse karakteristikk er det i må stå hinanden nær ved et ejendommeligt slægtskab i topologisk struktur: (1) Både i koncertsalssituationen og forskningssituationen er et subjekt anskuende vendt imod et objekt. (2) I begge tilfælde hedder anskuelserens bevægelse "fordybelse". (3) Når forskningen som sådan er en udforskning af musikværket, er det lyttende og det forskende subjekt vendt imod samme objekt, samme helhed. (4) Begge gør rekurs til partituret som det nødvendige "faste punkt": opførelsen er bare en opførelse af ..., for så vidt værket allerede "ligger fast" i partituret; samtidig finder forskningen den for diskursiviteten nødvendige fiksering af sin genstand i partituret.

Implikationerne af musicitetens begrebsmæssige bestemmelse ud fra musikværket rækker naturligvis ud over den forskningsdisciplin, som tematisk arbejder anskuende vendt imod den enkelte værkhed: værkanalysen. Thi omkring analysens genstand og ud fra den i analysesituationen manifesterede, men fra forskerens side så at sige aldrig ekspliciterede forståelse af, hvad musik er, og hvorledes musik fremtræder, opbygges en musikhistorisk forskning, en filologi, en folke-

musikhistorien er traditionelt den store disciplin i musikvidenskaben. Og videnskabeligheden har her (som i andre humanvidenskaber) tendentielt taget mo-

del efter naturvidenskaberne og gjort musikhistorien til en positiv videnskab. Statistiske rigtigheder har som sådan ikke blot holde hermeneutikken i skak i selve musikhistorien, men har også slået tilbage og gennemtrængt musikanalysen, værkanalysen.

Musikvidenskaben har i denne problematik – som så ofte – været dårligere stillet end "storebror": litteraturvidenskaben. (1) Dels, antages det, står litteraturvidenskaben i et mere umiddelbart forhold til litteraturen, end musikvidenskaben til musikken. Hvis man ikke kan andet, kan man jo altid fortælle, hvad der sker i en historie. Hvorledes med en symfoni? (Se ovenfor om æstetikens forhold til musik og digtning!) (2) Dels består der et traditionelt og væsentligt nært forhold imellem litteraturvidenskab og sprogvidenskab – et forhold, litteraturen har formået at drage nytte af – og selv befrugte – ved opkomsten af f. eks. den strukturelle lingvistik, transformationsgrammatikken m.v. (3) Rekrutteringen til litteraturvidenskaben har altid været større end til musikvidenskaben.

Da litteraturforskningen og -æstetikken med nykritikken gjorde retfærdigt op med den positivt historiserende dominans, kendte musikvidenskaben ikke sin besøgelsestid. Alt imens forfinede den sine modeller, blev mere konsekvent i sin matematisering – mere reduktiv overfor fænomenet 'musik'. En refleksion over fænomenet blev det derimod sjældent til.

En sådan fænomenologisk refleksion til bestemmelse af musikken som musik – eller bare af musikværket som musikværk – ville have vist, at musikvidenskaben har produceret mange rigtigheder og få sandheder. Der findes nok fænomenologiske æstetiske analyser af det musikalske fænomen (f. eks. Ingarden's). Men for at få betydning for musikforskningen må de udmøntes i en analytik til brug ved analyse af enkeltværker. Som eksempel på en fænomenologisk analytik kan jeg desværre bare henvise til mit eget kompendium "Strukturel Analyse" (se nedenfor!). Det er da også dette arbejdes analytiske fænomenologi, som i "Musikalske Omgangsformer" er genstand for kritik.

Folkemusikforskningen har bare lokalt og periodevis udgjort en markant del af musikforskningen. Det særlige – for denne fremstilling: det særlig relevante – ved den er, at den åbenbart opsøger musik udenfor den borgerlige kultur. Gør musikhistorien ikke det samme, når den beskæftiger sig med gregoriansk sang, middelalderlig flerstemmighed o.l.? Nej, ikke ganske: hvor musikhistorien opsøger sine emner i kildeskrifterne, må – og kan – folkemusikforskningen opsøge sine dér, hvor musikken musiceres. Og dersom folkemusikforskningen gav sig af med at tolke denne nødvendighed, ville den på musikforskningens vegne overhovedet finde den største tilskyndelse til at overskride musikbegrebet "Musik als Werk" eller "Musik als ob Werk": musik som sats.

Men folkemusikforskningen har endnu ikke indladt sig herpå. Det bliver vanligvis ved det abstrakte krav om at være konkret: "Folkemusikken må forstås i en social sammenhæng!", hedder det. Men hvad er "folkemusikken"? Er det de satsere, forskere vender hjem med, minutiøst nedskrevet på nodepapir eller indspillet på lydbånd? Og som de derefter analyserer, som om nedskrivningen var resultatet af en kompositorisk vilje? I så fald bør det ikke undre, at det har knebet med at få samfundets musik og musikkens samfund til at belyse hinanden. På dette sted er det, "Musikalske Omgangsformer" melder sig med de første skitser til en teori, der lader musiceringen være musikforskningens "første" objekt: musik som social væremåde, som omgangsform.

I

Den igangsættende problematik

Opgaven for fænomenologisk-strukturel musikanalyse kan defineres omtrentligt som beskrivelse af og begrebsdannelse for beskrivelse af musikværkets oplevelsespotentialer.² Ud fra denne approach er det muligt for analytikeren at sige "kloge ord" om ethvert musikalsk forløb. Men der ligger ikke lige mange kloge ord og venter på at blive sagt i ethvert musikalsk forløb. Nogle forløb vil uden at være fattige dog være fattigere på oplevelsespotentialer end andre. Den klassiske musik – koncertsalsmusikken – eller hvad man nu vil kalde den – vil i det store og hele være rigest på oplevelsespotentialer.

Heraf følger ingenlunde, at koncertsalsmusikken er den "bedste" eller mest "spændende" musik. Det, som gælder, er, at koncertsatsmusikken – stadig i det store og hele – er den bedst "egnede" til at indgå på musikkens plads i den bestemte musikalske omgangsform – af mange mulige – hvis idé kort fortalt er det enkelte individs lyttende fordybelse i musikken i dennes skikkelse af en sats- eller værkhelhed. Jeg vil kalde denne musikalske omgangsform "den kontemplative omgangsform". Og når koncertsalsmusikken kan hævdes – i det store og hele – at være den bedst "egnede" til at indgå på musikkens plads i den kontemplative omgangsform, så er det fordi koncertsalsmusikken defineres ved slet og ret at være designet for denne omgangsform. Dens egnethed for er dens egentlighed i den kontemplative omgangsform.

Vor analytiker arbejder ud fra en – i det mindste teoretisk – identifikation med det menneskelige subjekt i dets kontemplative omgang med musikken. Hans genstand er det musikalske forløb, som det viser sig for den kontemplerende lytter. Og vis-a-vis denne ramme for analytikerens arbejde etableres devicen om afdækning af musikværkets oplevelsespotentialer.³

Netop ved at (1) genstanden er musikken og ikke omgangsformen (den er forudforstået), og ved at (2) analytikeren har et vist mål af "kloge ord" at sige om alle musikalske forløb – designede som ikke-designede, "velegnede" som mindre "velegnede" for den kontemplative omgangsform – er det muligt for analytikeren at eksistere i sin praksis uden at kunne eksplicere dens ramme, uden viden om eksistensen af en ramme og altså også uden at være sig eksklusiviteten bevidst.

Forelagt nodeteksten til en række musikalske forløb, som notorisk ikke er skabt for den kontemplative musikalske omgangsform, kan vor analytiker – "værk-analytikeren" – godt forsøge sig med afdækningen af oplevelsespotentialer. Og han vil da ofte have heldet med sig. En stor del af den musik, vi i dag har institutionaliseret som hørende hjemme i koncertsalen, dvs. som genstand for musi-

kalsk kontemplation, er ikke skabt for en sådan sammenhæng. Men hvad enten analytikeren har heldet med sig eller ej, har han ikke ydet undersøgelsesobjektet saglig refærdighed, før han enten selv har forsøgt at realisere en analytisk forståelse af det på dets plads i den omgangsform, det er skabt for og egentlig er at klinge i, eller har givet det videre til en, der magter en sådan analytik. (Jeg taler her alene om manglen på saglig refærdighed. Den politiske eller ideologiske slagside ved den enøjede værkanalytikers praksis er nok så vægtig, men også rigelig åbenbar.)

Sæt vor analytiker f. eks. sidder med noteteksten til et stykke "populærmusik", som det jo kaldes. Lad det være "Lille sommerfugl", "In München steht ein Hofbräuhaus", "Surrender" eller "The River Kwai March", musik af vidt forskellige art, men – formodentlig – med visse fæleffekter for vor analytiker: Han forsøger sig med strukturel beskrivelse. Hvad han finder frem til, vil næppe være særlig rigt eller unikt. Det vil være strukturer på satsens overflade, som det i sig selv kun tjener et akademisk formål at påpege, da de er umiddelbart opfattelige, og da de ikke ved deres eksplikation peger mod nye, "dybere" strukturer. Analytikeren kan også forsøge sig med stilbeskrivelse. Han kan gøre sig iagttagelser vedrørende satsernes ofte brogede stilistisk-historiske referencer. Men ligegyldig om han gør det ene eller det andet, hvad enten der viser sig at være meget eller lidt at sige, forbliver hans viden gold, så længe det står uvist, hvad han siger, dvs. hvad strukturerne og de stilistiske referencer betyder i den (de) for satsen relevante omgangsform(er); den (de) musikalske omgangsform(er), som satsen er skabt for at skulle klinge i og/eller egentlig kan klinge i.

Men hvad er da musikalske omgangsformer? Noget med menesker og lyd. Situationer, hvor menesker omgås lyd, og hvor lyden på en bestemt måde er med til at konstituere situationen som en totalitet – en totalitet, som lyden ikke kan borttænkes fra eller modificeres vilkårligt i, uden at situationen selv ombyrdes, og dens eventuelle øvrige elementer skifter betydning. Som sådan omgås menesker lyden på mange måder. Hvornår bliver da den menneskelige omgang med lyden til en musikalsk omgangsform? Hvad adskiller den kontemplative musikalske omgangsform fra andre musikalske omgangsformer? Hvilke andre musikalske omgangsformer kender vi? Og hvilke egenstaber må et "lydforløb" have for at kunne klinge – dvs. indtage plads – i en bestemt musikalsk omgangsform? Hvis disse spørgsmål er konsistente og meningsfulde, afstikker de snarere rammer for en hel musikvidenskabelig disciplin end for en artikel. Det følgende må altså blive meget famlende og foreløbigt – ordene har endnu ikke fået kroge at hænge på; det kan kun den videnskabelige dialoge praksis give dem.

Lige et spørgsmål: Forudsætter fastlæggelsen af begrebet "musikalske om-

gangsformer' ikke, at vi har klarlagt, hvad musik er? Det er ikke sikkert. Vi kan jo lytte til alt omkring os, høre musikken i gadens støj, fuglenes sang, havets brusen, den fremmedes tale. Blot vi hører efter. Det er vi med rette ikke altid tilbøjelige til, vi har ikke altid lige let ved det, og "udbyttet" kan være magert. Men lyden selv forbyder os ikke at lytte. Musik kan måske defineres som det, der indtager – formår at indtage – musikens plads i musikalske omgangsformer...

Hvad er da musikens plads i musikalske omgangsformer? Hvorledes tager musikken sig ud på denne plads? Hvori består selve "musiciteten"? Disse spørgsmål erstatter da spørgsmålet: Hvad er musik?

Lad os foreløbig sikre os et afsæt, som er tilstrækkelig fundamentalt: Lad os opsøge menneske og lyd i praksis!

II

Menneske og lyd i praksis

Den brugende omgangsform – praksis (I)

I den brugende omgangsform omgås mennesket det, som er i verden, for så vidt det gør brug af noget til eller for noget andet. Eksempelvis gør jeg brug af blyanten – blyanten er – til at skrive med; eller jeg gør brug af trappen for at komme op på tredje sal. Det, mennesket har at gøre med i den brugende omgangsform, praxis, vil vi kalde brugsting eller pragmata.⁴ Ved at være tjenlig, anvendelig, bevendt, viser den enkelte brugsting som konkret brugsting hen til andre, der på lignende sæt viser hen til atter andre. Værktøjskassen en anvendelig som stedet at have hammer, sav og høvi; høvlen er bevendt ved afhøvlingen af brædderne; brædderne er tjenlige som hylder i reolen; etc. Således fremtræder brugstingene i praksis aldrig alene, men "setter hinanden i brug",⁵ dvs. de orientere sig ud fra hinanden vis-a-vis en helhed: en brugssammenhæng. Brugstingene åbenbarer sig som sig selv i deres håndterlighed – dvs. ved at være til hånd.⁶

For det meste har mennesket i praksis ikke øje for brugstingenes plads i sammenhængen: brugstingene er netop brugsting, for så vidt man kan forlade sig på dem, se forbi dem. Bogleolen f. eks. tjener mig "hele tiden" som stedet, hvor jeg hurtigt og let kan få fat i bestemte bøger – hvad enten jeg netop nu har med bøger at bestille eller ikke. Og – analogt – når jeg først har fået skoene på, er det spadsereturen, pløjningen, etc., jeg har øje for – ikke skoene. Slår jeg søm i, er det værket, måske sømmet, men ikke hammeren, der har min opmærksom-

hed. Derfor må vi, før vi kan spørge efter lydens eller lydlighedens plads i praxis, opsøge brugssammenhængen, hvor denne finder sit tematiske udtryk: i opgaven.

Opgaven (2)

Praxis selv konstituerer horisonten, inden for hvilken forskellige opgaver melder sig som tilhørende praxis. At varetage en praxis vil sige stedse at være lydhør, når opgaverne melder sig og rede til at løse dem.

En opgave har direktivets form: "Pløj marken!", men refererer derved til lige til den situation, opgaven melder om: "Marken er upløjet". Således fås f. eks. "Marken er upløjet – pløj den!", "Bøgerne er ikke et sted, hvor de er hurtigt og let tilgængelige – skaf et sted!", "Der er ikke plads til at overhale – skaf plads!". Yderst formalt: "Noget er ikke . . . – bring det derudover!" Og fra det øjeblik, hvor meldingen er modtaget, dvs. hvor opgaven er projekteret (gjort til-projekt), tilrettelagt eller påbegyndt: "Noget er endnu ikke – fuldbring det!"

Noget, som endnu ikke er fuldført (det endnu-ikke bevendte), fuldføres (bevendes) i nærvær af noget, som allerede er udfoldet i sit væsen (det allerede bevendte). Mennesket griber da til de ting, hvis væsen er deres specifikke håndterlighed, og hvis nærvær er et i-brug-vær. Og det griber kun i egentlig forstand til dem, for så vidt det ikke griber forgæves efter dem; dvs. det griber dem i deres allerede-væren-i deres væsens fylde.⁷ Således sætter det endnu ikke bevendte det allerede benevnte i brug. Eksempelvis sætter den endnu-ikke pløjede mark ploven i brug – men vel at mærke den plov, der allerede er i orden og står for enden af marken. Dvs. den plov, bonden griber til, idet han giver sig i kast med pløjningen; ikke den plov, bonden griber til for at få kørt frem fra skuret.

Imidlertid er det jo ikke sikkert, at der allerede er en plov at gribe til, eller at det at gribe til den allerede er at tage den i brug. Det, som i forståelsen – i projekteringen, udkastet – fremtræder som allerede-værende at gribe til i sit væsens fylde, er ikke nødvendigvis også faktisk nærværende og bevendt. Dermed melder en ny opgave sig: "Ploven er ikke fremme – kør den frem!" eller "Ploven er i stykker – bring den i stand, skaf en anden, etc.!" Det, som før var fuldbringende, bliver nu det, som skal fuldføres. Det, som før var allerede-bevendt, bliver selv endnu-ikke-bevendt. Og således sættes atter andre ting i brug. Skuret er bonden til hånd ved allerede at være stedet, hvor han kan finde ploven intakt. Værktøjet griber han til, for så vidt netop dét allerede er bevendt ved reparationen af ploven, etc.

Omtrent således, mener jeg, sætter tingene hinanden i brug i opgaven, hvorved brugssammenhængen tematiseres som sammenhæng. Dog, brugssammenhængen omfatter mere end de egentlige brugsting, dvs. de ting, mennesket gør brug

af i deres specifikke håndterlighed. Brugssammenhængen omfatter også det, som brugen af brugstingene gøres ud fra: Årstiderne sætter natur-lige vilkår for landbruget; regnen giver i passende mængde grøde, i for stor mængde fordærver den; bjergene giver læ, men skygger tillige for morgensolen. Alle disse ting har en plads i bondens praxis og er med til at konstituere horisonten, på baggrund af hvilken de forskellige ting sættes i brug. Storbyen har ingenlunde sat sig ud over en sådan struktur (omend muligvis tilsløret den): Lyset tændes, når det bliver mørkt. Husene opvarmes om vinteren. Ud fra vandfaldet gøres brug af kraftværket, som giver elektricitet, der bruges til belysning. Ud fra bjergene gøres brug af kulminen, som giver kul, der bruges ved opvarmning.

Det er i højeste grad over for og ud fra alt dette, mennesket holder sig rede - holder redskaberne i be-redskab, griber til dem og fuldbringer det endnu fuldførte. Selv lader den "om-givende natur" sig ikke gribe til som pragmata, så lidt som jorden bruges til at gå på eller til at støtte mennesket fra at falde. Men naturen og jorden kommer til syne med det håndterlige. De har en plads i praxis. De er praxiologiske.

Kan lyd være en brugsting? (3)

Nu skulle vi da kunne spørge: Kan lyd være en brugsting?

Bilhornets tuden foranlediger, at vognen foran skifter bane. Lyden af klaptræer får under klapjagten dyrene til at bevæge sig mod sletten. Stueurets ti slag fortæller dig, at netop nu er klokken ti; ligesom du - på et andet tidspunkt - ved at mærke dig urets tikken når til vished om, at uret går. Vigtigst: vi snakker sammen, spørger, svarer, lover, lytter, lærer. Således skulle lydens indgang i den brugende omgangsform være eksemplificeret; men - skal vi nu se - ingenlunde som brugsting.

Lad os eksempelvis analysere bilhornets tuden, der - som ovenfor hævdet i yderste almenhed - foranlediger, at vognen foran skifter bane, dvs. giver plads for overhaling. Det endnu-ikke fuldførte er klart nok overhalingspladsen. Men det allerede bevendte, som chaufføren da griber til, er bilhornet. Det er bilhornet - ikke lyden - som sættes i brug. Lyden er ikke allerede i sit væsens fylde, når opgaven "- skaf plads til at overhale!" melder sig. Den skal først fuldføres, dvs. frembringes.

Skulle ploven ikke også først køres frem? Jo, men derefter kunne bonden også gribe til ploven og give sig i kast med pløjningen - tage ploven i brug. Chaufføren derimod frembringer ikke først lyden for derefter at kunne tage den i brug.

Men - derefter at tage lyden i brug - er det til gengæld ikke, hvad bilisten foran gør? Nei! Vi kan måske sige, at han griber lyden - be-griber den - men

idet han griber den, viger dens allerede-væren for en ikke-længere-væren.

Altså: Lyden er ikke til at tage i brug, fordi den enten endnu ikke er fuldbragt og følgelig endnu-ikke-allerede-værende, eller fordi den er fuldbragt og følgelig ikke-længere-allerede-værende.

Endvidere: Hvornår er en lyd fuldbragt?

Et muligt - og i og for sig korrekt - svar ville være: En bestemt lyd er fuldbragt, for så vidt den lyd-er på netop denne måde; den er da fuldbragt i sit væsen, som er at lyde netop sådan. Dette svar viser blot, at det, den bageste chauffør fuldbringer, og som forreste tager bestik af, ikke er en lyd, men et signal.

Sætter signalet da ikke lyden i brug? Nej, at frembringe lyden er allerede at give signalet. Og at tolke lyden er allerede at modtage signalet. At lyden kan siges at "tjene som" signal om dette eller hint, vil sige, at den er et signal om dette eller hint. Sondringen imellem lyden og dét, lyden "tjener som", forudsætter en udgang fra praxis og kan som sådan ikke have primat i en forståelse af praxis.

Signalet gives af føreren af bageste vogn, der fuldbringer det ved at gribe til og gøre brug af hornet. Det af-fattede signal op-fattes imidlertid af føreren af forreste vogn. Signalet er et signal til ham om at give plads. Dersom (føreren af) forreste vogn giver plads, har (føreren af) bageste vogn skaffet sig plads ved at bruge hornet.

Det er naturligvis muligt, at forreste chauffør ikke hører eller ikke forstår signalet, eller at han ikke kan eller ikke vil rette sig efter det. Det bliver signalet ikke "bare lyd" af: med en sådan analyse ville privationen gå tabt. Og der er udtrykkeligt tale om et signal, der ikke høres, fattes, følges op!

Klapperne fra klapjagten kan ikke siges at signalere. Men om lyden er i grunden det samme at sige som før. Det er nok ved lyden af klaptræerne, dyrene flygter. Men det, som skal fuldbringes, er vildtets tilgængelighed for skytterne. Og der er ved at gribe til og gøre brug af klaptræerne - ikke ved at gribe til og gøre brug af lyden af klaptræerne - vildtet drives.

Lydlighedens natur i brugssammenhængen (4)

Omend lyden ikke selv kan være en brugsting, kommer lydens praxiologi dog til syne med det håndterlige. Lydlighedens natur er med til at konstituere fænomener som (passende) taleafstand, (passende) talestyrke, etc. Og det er da ud fra lydlighedens natur - og i forståelse af den - at du nærmer dig den anden for at høre, hvad han siger; at du taler højere for at blive hørt; at du lukker døren for

ikke at blive hørt af de forkerte; etc. Telefonen - lad den eksemplificere de moderne tekniske faciliteter - har ikke ophævet disse strukturer, men blot muliggjort, at vi i visse henseender kan tale sammen, som om vi var i samme stue, dvs. ikke behøvede telefon!

Dog, kun i ét tilfælde handler mennesket ud fra lydlighedens natur og tillige over for lyden. Det er, når lyden udtrykkelig er u-brugelig. Dvs. når lyden ikke blot kan forbigås i sin u-brugelighed. Dvs. når lyden er til gene, når den er støj.

Dersom støjen fra gaden hæmmer dig i din læsning, melder opgaven sig: "Skaf læsere!" Mødrenes stemmer når de legende børn som kalden, bilernes dytten når medtrafikanterne som signaler. Men lyden er i sin natur "offentlig" og når også dig i den for dig nærværende brugssammenhæng, hvor den er uvedkommende og påtrængende på lige fod med bremsernes hvinen, der når både mødre, børn, bilister og dig som støj. Da støjen specifikt er gadestøj, fuldbringer du læseroen ved at lukke vinduet.

Lyden som fra-værende (5)

At der kan findes noget som støj; at lyde er "offentlige"; at dagligtale, signaler, kalden osv. definerer en horisont, uden for hvilken de er nærværende i en privativ modifikation - alt sammen kan formentlig føres tilbage til et bestemt træk ved lydligheden: dens "fra-vær".

Det uørlige er det, som ikke giver lyd fra sig. Hvad er det, som det usynlige eller det uørlige ikke giver fra sig?

Det, som er uørligt, eksisterer i det minste som det, der ikke giver lyd fra sig. Det er dog et udgangspunkt, fra hvilket blot intet udgår. Når noget giver lyd fra sig, er det essentielt dette noget's lyd, som af-gives. Lyden er noget, tingene giver fra sig. Lyden er ikke et på-trods-af, men et på-grund-af af-standen til lyd giveren. Altså: Lyden af noget er den udtrykkelige af-stand til samme noget.

Således kan lyden melde eksistensen af det, som den er fra-værende. Og da den altid har skikkelse eller udformning,⁸ melder den også om sit fra-værende. Den melder f.eks., at dette fra-værende melder sig til om Da er lyden en form for tale - og den er tale, før den "bare" er lyd. Men idet denne tale er tale ud fra lydlighedens natur og som sådan kun til-tale ud fra det oprindelige fra-vær, da er den private modifikation af talen en stedse nærliggende mulighed...

som skal gøres åbenbart. Det, som er gjort åbenbart, er det sagte.

At ud-sige noget er at lade noget høre fra sig. Det, jeg ud-siger, er det, jeg gør åbenbart ved at lade det høre fra mig. Det, som er gjort åbenbart ved, at jeg har ladet det høre fra mig, er det ud-sagte. Hvis dét at gøre noget åbenbart er: allerede at have-gjort det åbenbart, at dette lades dig at høre fra mig, da taler jeg til dig, og det ud-sagte ud-siges dig. At jeg taler til dig, tales ikke, siges ikke, bliver ikke sagt. Men det er -sagt: talen er henvendt til dig. Dersom jeg udtrykkeligt henvender mig til dig - gør selve henvendtheden til udfaldet af en akt: henvendelsen - da siges det, at jeg herafter vil tale til dig. Henvendelsen selv er allerede-sagt at være til dig.

Det, som lades dig at høre fra mig, er mit anliggende hos dig. Således kan jeg spørge, meddele, skælde ud, antyde, provokere etc. i og med¹⁸ eller ved¹⁹, at (jeg gør dét, at) jeg siger noget. At sige noget er at fuldbringe talen. Men i og med eller ved at jeg siger dette, fuldbringer jeg hint. Dette er den praktiske tale - 'dagligtalen' vil vi kalde den. I dagligtalen griber vi til sproget.

I dagligtalen er lyden saglig. Det, jeg lader dig at høre fra mig, er en sag, et anliggende. Lyden træder tilbage for det, der spørges om, meddeles etc.; lyden viger for dig og mig på vor vej. Det praktiske ud-sagn er ikke at siges, men at være sagt - ikke ud-sigen, men ud-sagt; ikke at høres, men at være hørt. Dets identitet er i en forstand uafhængig af tets specifikke lydige udformning, for så vidt det i grunden slet ikke er lyd-ligt, men sag-ligt udformet: jeg kan sige det samme én gang til på en anden måde - med andre ord, på et andet sprog, i et andet tonefald eller tempo. Jeg siger det samm.e, men der er selvsagt andre henseender, i hvilke jeg ikke gør det samme.

Dagligtalen har en praktisk-økonomisk rationalitet: en størst mulige klarhed på den kortest mulige tid, under investering af mindst mulig energi, etc.

Spørgsmålet rækker ud over spørgsmålets tid som en fordring om et svar. Svaret rækker ud over svarets tid som opfyldelsen af spørgsmålets fordring om et svar. Dagligtalen tager sin tid.

At dvæle som at sande tingenes tale (3)²⁰

Talen formår også at gøre sig selv åbenbar. Dét gør den åbenbart i et nu. Og da talen er at gøre noget åbenbart, tager den ingen tid. Og den siger mindre end: "Jeg er den, jeg er."

Tingene taler, idet de gør sig selv åbenbare. Men mennesket har i brugen af tingene ikke øje og blik for - ikke øjeblik til - denne tale. Brugstingene er at

gribe til for at fuldbringe det endnu ubevendte, som da er for øje. At sande tingenes tale er i sandhed at dvæle ved tingene.

Udsagnet som det ud-sagte taler, idet det gør sig selv åbenbart. At sande denne talen er at høre noget for-talt.

At ud-sige som det at gøre noget ud-sagt kan også være udtrykkeligt at fortælle. Jeg kan lade dig fortællingen at høre fra mig. Det indebærer: mit anliggende hos dig er allerede at lade dig det-og-det at høre. 'Jeg fortæller dig det-og-det' betyder da: "Jeg lader dig dette: allerede-at-lade-dig-det-og-det-at-høre-fra-mig at høre fra mig". At høre noget fortalt er at dvæle ved fortællingen.

Men lyden er stadig saglig i fortællingen. Lyden træder fremdeles tilbage for det, der fortælles: "Det lyder, at . . .". Det ligger præcis i, at det er udsagnet som det ud-sagte, der taler. For at gøre noget ud-sagt må vi gribe til sproget:

Det musikalske udsagn (4)

Anderledes med udsagnet som ud-sigen. Også ud-sigen taler, idet den gør sig selv åbenbar. Ud-sigen gør sig selv åbenbar, idet den lader sig selv høre fra sig. Ud-sigen siger sig selv. Ud-sigen fuldbringer da sin tale "hede tiden", dvs. hele sin tid. Ud-sigen tager ingen tid. At sande denne talen er i sandhed at høre musik. Musikken er da den udtrykkelige og udtrykkeligt udformede ud-sigen. Og udsagnet som ud-sigen er det musikalske udsagn.

Det musikalske udsagn siger sig selv og ikke mere; ikke engang - slet ikke - at det er sig selv. (Hvorvidt en komponist kan sige noget med sin musik eller ikke, er udtrykkeligt irrelevant i denne sammenhæng.) Det musikalske udsagn lyder overhovedet ikke, at eller om . . . - nej, det klinger. Lyden er ikke-saglig.

I den brugende omgangsform hed lyd-fænomenet lydlighed; og lyden i praxis tager sin tid. I den registrerende omgangsform hed lyd-fænomenet sonoritet; og lyden forløber. I den dvælende omgangsform hedder lyd-fænomenet musicitet; og lyden er øjeblikkelig. Om man vil: klangen står - og den står en stund. (Ordet 'stund' kan for øvrigt føres tilbage til det germanske 'stundo', som betyder 'standsning, ophold'. (DEO).)

Musiken er at siges, ikke at være sagt; at lade høres, ikke at lades hørt.

Det musikalske udsagn er ikke sagligt, men lydligt udformet. Dets identitet er da givet med dets lydige udformning. Jeg kan vel spille sonaten på flere måder, men da realiserer jeg også flere forskellige udsagn. (At realisere sonaten - at spille den - er ikke at ud-sige den; derimod er det at fuldbringe dens udsigen-

sig-selv.)

Når jeg har forstået dit spørgsmål, behøver du i sagens navn ikke at sige mere. Grammfonpladen spiller jeg derimod gerne én gang til, hvad enten jeg "fik fat i meget eller lidt af udsagnet. Og hvis jeg synes, at jeg fik fat i en stor del af udsagnet - hvad vi så i øvrigt skal forstå herved - spiller jeg ikke pladen igen for at bekræfte en information, men for at (gen)realisere en oplevelse. Du bygger, og du bygger færdig. Du bor, og det har en ende, men du bor ikke fær- dig.

Dagligtalen tager tid - en tid, som er sagen, det frem-tidige, fremmed. Musikken tager ingen tid. Den kendes ved og på sin tid, den er sig sin tid be- kendt.²¹ Dens tidslige udfoldelse er ikke et nødvendigt onde, som retfærdiggø- res gennem et senere mål. (Dominantseptimakkorden - f. eks. - eksisterer ik- ke med det formål at blive efterfulgt af en tonika. Den refererer ud over sin egen tid, men gemmer sig ikke, som en pil gemmer sig bag det, den peger på. D7 er ikke mislykket, hvis kadencen skuffer.) Det er ikke musikken, der udfylder et tidsrum, men tiden, der får krop af musikken.

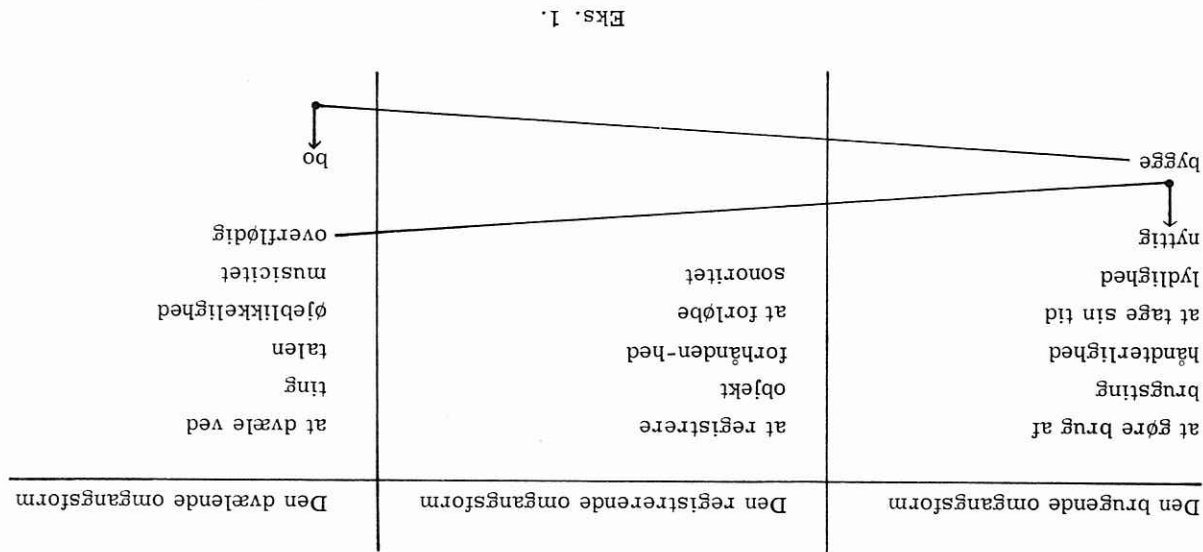
Når den menneskelige omgang med lyden er dvælende, dvs. når mennesket omgås lyden i dens musicitet, er omgangsformen musikalsk.

Eks. 1 angiver (1) vertikalt begrebernes fælles tilhørsforhold til de øverst anførte omgangsformer, (2) horisontalt en topisk korrespondens imellem begre- berne tilhørende hver sin omgangsform. Pilene nederst angiver, hvorledes den brugende og den dvælende omgangsform træder frem for hinanden - og hvorledes de vis-a-vis denne fremtræden tager sig ud for sig selv.

Musikkens nytte og unytte (5)

Vi opdagede i praksis tingenes talen som et overskud på deres håndterlighed. At dvæle er i praksis noget, man gør ind imellem opgaverne og ud af den tid, som ikke er til-nytte, men tilovers.²² Tiden at dvæle er i (dvs. set fra) praksis en tid, der ikke i sit væsen "kapitaliserer", omend det naturligvis er muligt, at en halv times "skovtur" i arbejdstiden kan afføde en produktionsforøgelse på mere end en halv normal-arbejdstime!²³

Praxis spørger stedse, hvorfor du tiltræder opholdet ved tingene, dvs. går ind i den dvælende omgangsform. Thi det er noget, du gør - noget, du fuldbrin- ger. Men praksis kan ikke spørge, hvorfor du er (til stede) ved tingene, hvorfor du dvæler ved det og det. Thi det er ikke praktisk at dvæle ved noget: du bestil- ler, varetager, fuldbringer, gør ikke noget dér. Du bestiller heller ikke



stille, dvs. det defineres som en privation på det at bestille noget.

Musikken og omgangen med lyden i dens musicitet er aldeles ikke godt for nogen. Musikken er overflødig, men netop underlig overflødig. Overflødheden er ikke dens væsen, men udspringer evident af dens væsen.

Musikken er heller ikke for sin egen skyld. "L'art pour l'art" ligger stadig under for en teleologisk dialektik, en værdi-tænkning: A's værd er B's vorden²⁴, pengenes værd er varenes vorden-hjembragt; vitaminpillerens værd er sundhedens vorden; regnens værd er grødens vorden. At musikken (kunsten) skulle være en værdi i eller for sig selv, måtte da betyde, at musikken (kunsten) skulle være musikken (kunstens) vorden. Men herved genoptages immervæk tidsstrukturen fra den brugende omgangsform, hvor det (allerede-)værende er sin (håndterligheds) henvisning til det endnu-ikke-værende. Og denne tidsstruktur er udtrykkeligt ikke musikken. Hvis musikken tillægges værdi, er det ikke som musik!

At musikken ikke er noget værd, betyder langtfra, at der ikke findes "god" musik. Den gode musik er blot ikke god til eller for noget - heller ikke for sig selv. Den er god som oprindeligt sand. "Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit west", skriver Heidegger.

Om musikken tillige er guddommelig, ved jeg ikke. Den deler i og som sandhed alt for let skræbne med det guddommelige i vor tidsalder: Det er muligt, Gud kun kan bruges, for så vidt én klasse kan gribe til hans billede i fuldbyrdselsen af undertrykkelsen af en anden klasse. Herover lider den gode Gud, men han ophører ikke af den grund med at være.

Vor tidsalder har udvist en sjælden opfindsomhed i begrebsdannelsen, når det drejer sig om at retfærdiggøre kunsten i praksis: Man får noget ud af at være til koncert; koncerten tjener et rekreativt formål; den er udviklende for personligheden; osv. Der er selvfølgelig det rigtige i det, at dersom du er til koncert, vil du bagefter have-fået noget ud af at have-været til koncert, have-rekreeret dig, have-udviklet dig. Dog, det "sker" kun, hvis du udtrykkeligt er ved musikken i dens øjeblikkelighed og ikke med udbyttet, rekreationen og det udviklingsbeholdende for øje.

Det må regnes de senere års kritiske tænkning til fortjeneste på anskuelig måde at have påvist og forklaret disse retfærdiggørelsens hulhed og politisk repressiv betydning. Dog, forekommer det, har den alt for sjældent spurgt radikalt nok - alt for sjældent har den spurgt til selve den retfærdiggørende praksis: Er kunsten overhovedet at retfærdiggøre? Har menneskets ved-kenden-sig kunstens overhovedet form af en gen-kenden-sig opfyldte bestemmelser eller målsætninger? Stiller man ikke dette spørgsmål, står man i grunden solidt forankret i

en borgerlig antropologi: Menneskets væren er menneskets gören i den snævre betydning: at producere.

Praxis og Techne (6)

Objektet for den naturvidenskabelige undersøgelse registreres v. hj. a. apparatur. Det er overhovedet apparaturets håndterlighed, der muliggør, at udgangen fra praxis (vis-a-vis objektet) i praxis lader sig tilføje den parentes, der lader objektet tilbage som forhåndenværende. Den registrerende omgangsform skal praktiseres - i hvid kittel, gennem mikroskop og ved hjælp af måleapparatur registreres mennesket "den objektive virkelighed". At opfylde de praktiske betingelser for registrering er allerede at konstituere den registrerende omgangsform.

Den musikalske omgangsform skal ikke i samme forstand praktiseres. Blevares, også den kender sine praktiske betingelser: roben og jakesættet svarer i den forstand til den hvide kittel, grammofonen svarer til mikroskopet, høreapparatet svarer til måleapparaterne, etc. Men at gribe til og gøre brug af disse re-medier er alene at fuldbringe praktiske betingelser for - ikke at konstituere - menneskelig omgang med lyden i dens musicitet. Som sådan er remedierne ikke mindre væsentlige at studere - de skal blot studeres i et andet lys end det videnskabelige apparatur, da de er af et andet væsen.

Derimod sættes - konstitueres - den musikalske omgangsform oprindeligt i et teknisk regi. Det græske ord 'techne' betyder "at kunne", "at formå". Det moderne ord 'teknik' betyder "i praksis at formå at færdiggøre". Lad det her være usagt, hvorvidt denne indsnævring af ordets betydning modsvarer en indsnævring i menneskelig selvforståelse eller ideologi gående ud på, at produktivitet er det eneste, mennesket oprindeligt - dvs. som menneske - formår. I al fald var den græske "techne" ikke blot hvad vi i dag ville kalde "den håndværksmæssige kunnen"; også kunstneren var - som det danske ord endnu pointerer - tekniker. (Det oprindelige fænomen 'techne' er nemlig en form for viden: Mennesket formår at kende, ²⁶ dvs. mennesket formår at have-set.)

Jeg griber til høvlen for at få høvlet brædderne. Som sådan gør jeg brug af høvlen. Jeg griber derimod ikke til musikinstrumentet for at få spillet melodien, men for at komme til at kunne være ved melodien. At være ved klaveret er en måde - dvs. en formåen - at være ved musikken (på). Den kaldes at spille klaver. Brugstingenes nærvær er et i-brug-vær (se II (2)!); musikinstrumentets nærvær er en "laden-i-værk-sætte". 'Jeg er ved klaveret' betyder da også: "Kla-

veret lader mig iværksætte det-og-det". Jeg iværksætter klaversonaten ved - men udtrykkeligt ikke ved hjælp af eller brug af - klaveret, dvs. ved at spille på klaveret. Det, ved hvilket mennesket formår at omgås lyden i dens musicitet, er omgangsformens tekniske regi.

Som sådan kan også det at synge eller at danse konstituere omgangsformens tekniske regi: At spille (et instrument), at synge, at danse etc. er fremdeles at formå-at-være-ved musikken. De er forskellige modi af den musikalske omgangsform.

Praxis har øje for - dvs. det ses i praxis - at det at spille klaversonaten nødvendigvis munder ud i, at klaversonaten er spillet. Praxis kan følgende også formulere opgaven at af-spille klaversonaten. Det er tilstedeværelsen af det tekniske regi, der betinger, at den musikalske omgangsform kan praktiseres i betydningen: gøres til praxis. Ved årets nationale kultiske højdepunkt: fodboldlandskampen mod "svenkerne", er det væsentligt, at vi sammen synger - i betydningen: "af-synger" - "Du gamla, du fria" og "Der er et yndigt land". Vi kan "ligesom kun gå op i dramaet på grønsværen", dersom vi er havende-sunget nationalmelodierne. Det betyder ikke, at det bare drejer sig om at få overstået sangen. Der - som det er tilfældet, omgås vi jo ikke lyden i dens musicitet, dvs. vi synger slet ikke i egentlig forstand, og vi vil ikke, når "dommernes fløjte lyder"²⁷ "være havende-sunget nationalmelodierne.

IV

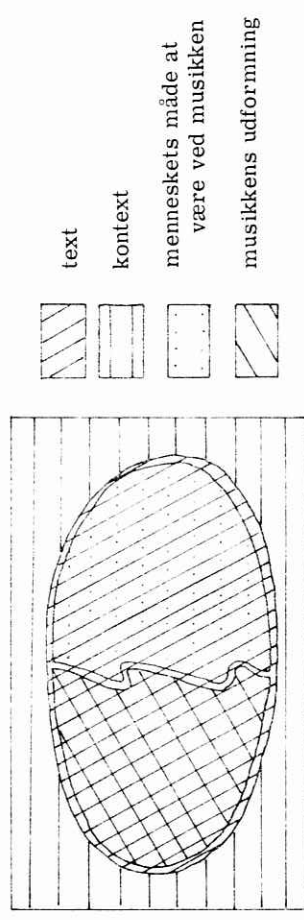
Musikken og Musikhistorien

Den egentlige musikhistorie (1)

Om historien lader sig fortælle, er allerede et historisk spørgsmål. Det må som sådan føres tilbage til sin oprindelse, som lyder: Hvilken tale lades mennesket i sin (konkrete) historicitet lydhor overfor? Derimod lades historien "til enhver tid" fortalt. Som sådan er historien om, hvorledes mennesket bygger-og-bor (se III (1)!) Historien om, hvorledes mennesket bor - en historie, som kun lades fortalt som en tematisering ud fra enheden: bygge-og-bo - er ingenlunde historien om, hvorledes mennesket råder over faciliteter, men om, at mennesket på denne jord formår at opholde sig ved tingene - 'dvæle' har vi i denne artikel kaldt det. Og netop således ud-kommer historien som historien om, hvilken tale mennesket lades lydhor overfor, dvs. ved hvilke ting og i hvilken verden mennes-

ket formår at dvæle. Set i sin oprindelige enhed med historien om, hvorledes mennesket bygger, udtrykkeliggøres historien om, hvorledes mennesket bor, som historien om, hvad dvælen betyder i praxis, og hvad de ting har for væsen, som mennesket lades at dvæle ved.

Musikkens historie er musicitetenes skæbne: historien om, at ud-sigen sandes af mennesket. Det vil igen sige; historien om den oprindelige enhed af (a) udformningen af den musik, som til-taler og sandes af netop det-og-det folk, den-og-den klasse, den-og-den epoke etc.²⁸, og (b) folkets, klassens, epokens måde i sandhed at være ved en musik, som har netop den-og-den udformning. Musik-kens udformning er musikkens sand-færdighed - dvs. dens væren-færdig-at-sandes - hos folket, klassen, epoken. Og folkets, klassens, epokens historiske situation er - er også - folkets, klassens, epokens formåen-at-være-ved musikken. Denne oprindelige enhed er den musikalske omgangsform, og den egentlige musikhistorie er de musikalske omgangsformers historie.



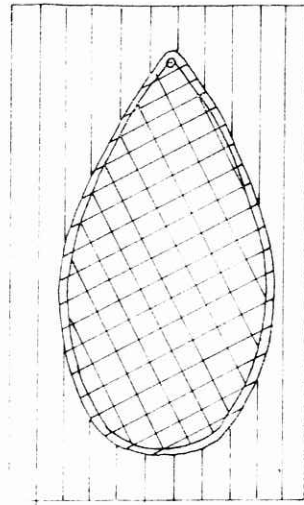
Eks. 2

Eks. 2 viser den egentlige musikhistorie i topiske grundtræk. Den musikalske omgangsform er teksten, hvis historicitet er et tilhørsforhold til en kontext. Men modellens afgørende sted er den flade, langs hvilken musikkens udformning

giver kontur til menneskets måde at være ved musikken på og omvendt. Den kaldes sand-hed! Tilstedeværelsen af en sådan mødeplade er konstitutiv for den musikalske omgangsform som fænomen, og mødepladens forløb er omgangsformens konkretisering. Det er den, der - alt efter hvorledes man tænker historiciteten - på forskellig sæt afspejler, afspejles i, betinger, betinges af konteksten.

Sats-lighedens myte (2)

Text/kontext-modellen må udtrykkeligt læses i sin yderste formalitet, dvs. som en formbestemmelse af tematisk historieskrivning overhovedet (musikkens historie, filosofiens historie, bordteknings historie). Den suspenderer enhver stillingtagen til problemet om, hvad der positivt sætter et fænomens historiske kontekst. Den topiske model har kun plads til omgangsformen i almindelighed og i de grænsetilfælde, der allerede giver sig af den topiske form. Den kontemplative musikalske omgangsform udgør imidlertid (som vist i eks. 3) netop et sådant grænsetilfælde:



Eks. 3

I denne omgangsform er mennesket allerede-ind-steget-i den udformede musik. Som sådan lades det i sin øjeblikkelige væren-ved-musikken alene tilbage som subjekt: Du kan udpege mennesket som et punkt og sige, at det er ved musikken; men ethvert "hvorledes" bliver en henvisning til musikkens udformning. Det er

fulgelig den udformede musik, der giver form til den musikalske omgang. Dette lades imidlertid alene muligt ved, at den udformede musik allerede i sig selv er en helhed. Dette strukturtræk kalder vi musikkens sats-lighed. Og formen for den musikalske omgang konkretiseres da som satsens form.

I al musik kan man "finde" satser. Den fænomenologisk-strukturelle analyse beskæftiger sig med satser. Den fænomenologiske beskrivelse af den musikalske sats kan imidlertid kun være sand, så længe satsens sats-lighed er oprindelig; dvs. så længe musikken i sin udformning er sand-færdig i den kontemplative omgangsform. Hvornår den er det, er også et historisk spørgsmål. Fænomenologen svigter sit eget sandhedsgrundlag, hvis han ser bort herfra.

Den musikhistorie, der kan bevare spørgsmålet, er imidlertid ikke skrevet. De eksisterende musikhistorier svigter - så vidt mig bekendt - alle ved (1) kun at skrive sats-lighedens historie, og ved (2) at undlade at drage den saglige konsekvens af denne eksklusivitet: alene at skrive om og ud fra satser, hvis sats-lighed er oprindelig. Historiesynet er vidt forskelligt fra en Knepler²⁹ til en Grout³⁰; Deres opfattelse af, hvad der er musikkens (historiske) kontekst, og af selve kontektlighedens natur, er vidt forskellige. Men i deres musiksyn - deres opfattelse af fænomenet 'musik' som tema for historieskrivning - er de i grunden beslægtede.

Myten om, at musik er musikalsk sats-lighed, har sandsynligvis rod i notationens faktum: "Vi kan nedskrive og opbevare musikken. Musikken selv står i noderne. Bevares, ikke alt står i noderne, men det er en begrænsning ved notationens udformning. Når musikken spilles efter noderne, er det principielt musikken selv, der realiseres: Sådan lyder den! Og nu om dage har vi jo fuldkomment gjort nedskrivningens teknologi med båndoptageren, der garanterer os, at musikken lyder som på åstedet."

Myten går glimrende i spænd med det kritiske øje for, at den og den musik hører hjemme i et bestemt miljø, at den skabes på stedet, og at man vanskeligt kan gå til den uden at kende folket, landskabet, arbejdet etc. Strukturen er jo fremdeles at ligne ved suppen, der smager forkert, smager af for lidt, eller slet ikke smager af noget, uden bollerne: Vi har hi-fi/live båndoptagelsen af spillemandens musik i forsamlingshuset. Og når vi afspiller båndet, skal vi have in mente, at "den musik, vi hører, er løstrevet fra en sammenhæng. Så vidt resonnerer den empiriske sociologi's røde kavallerer om musikkens måde at være historisk på. Det er ikke radikalt nok!

Sats-lighedens nyte lever i troen på, at det i alle tilfælde overhovedet er musikken, vi hører på båndet! En sætning kan nedskrives, opbevares og aflæses her

og der og på forskellige tidspunkter. Et udsagn kan ikke. Dog, der findes musikalske udsagn, som er sats-lige i deres oprindelse. De - men også kun de - klinger som på båndet.

At myten sjældent fortælles, gør det ikke lettere at dementere den.

Afslutning (3)

Mangen en samfundsbevidst musikforsker står i dag i følgende dilemma: På den ene side fornægter han relevansen af at beskæftige sig med det såkaldte "autonome musikværk", med "satsen i sig selv", etc. På den anden side formår han ikke at sætte sig ud over autonomien uden samtidig at sætte sig ud over musikken som udformet. Han kan være nok så kritisk i sit historiesyn. Særlig vidt når han ikke, før han også dialektisk op-hæver borgerligheden i konceptionen af, hvad det er, han som musikforsker beskæftiger sig med - dvs. før han ser, at:

- 1) sats-lighed er ikke det mest fundamentale strukturtræk ved den udformede musik,
- 2) sats-ligheden er kun oprindelige i den udformede musik, der sandes kon-templativt,
- 3) selve den kontemplative omgangsform er kun én blandt mange (mulige) musikalske omgangsformer,
- 4) den kontemplative omgangsform er tilmeldt et grænsetilfælde, som hører den borgerlige kultur til, og
- 5) den egentlige musikhistorie er de musikalske omgangsformers historie, dvs. historien om den oprindelige enhed af (a) udformningen af den musik, som til-taler og sandes af netop det-og-det folk, den-og-den klasse, den-og-den epoke etc. og (b) folkets, klassens, epokens måde i sandhed at være ved en musik, som har netop den-og-den udformning.

Denne musikhistorie kan ikke skrives uden en foregående teoredannelse: Først en teori, der udtrykkeligt placerer de musikalske omgangsformer som grundlag for musicitetens skæbne, giver os grundlaget for at skrive - og praktisere et historiesyn ud fra - den egentlige musikhistorie.

Men det er fremtidsmusik

LITTERATURHENVISNINGER

- | | |
|-----------------|--|
| Austin, J. L.: | "How to do things with words" (HTW), Oxford University Press 1962 |
| Brandt, P. Aa.: | "Tekstens teater" (Tt), Borgens Forlag 1972 |
| Grout, D. J.: | "A History of Western Music", London 1960 |
| Heidegger, M.: | "Sein und Zeit (SuZ), Tübingen 1927 |
| | "Bauen Wohnen Denken" (BWD), i: "Vorträge und Aufsätze", Tübingen 1954 |
| | "Über den Humanismus" (ÜdH), i: "Wegmarken", Frankfurt a. M. 1967 |
| | "Der Ursprung des Kunstwerks" (UdK), i: "Holzwege", Frankfurt a. M. 1963 |
| Knepler, G.: | "Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts", Berlin 1961 |
| Kühl, C. E.: | "Noget om Musik og Musikanalyse", Århus 1973 |
| | "Strukturel Analyse", Århus 1971-73 |
| Nielsen, N. Å.: | "Dansk Etymologisk Ordbog" (DEO), Gyldendal 1966 |
- NOTER:
1. Det følgende afsnit betegner en tilføjelse til artiklen i forhold til den skikkelse, i hvilken den først er offentliggjort (Århus, 1973). I øvrigt er der kun foretaget småændringer.
 2. For en nærmere præcisering henvises til artiklen "Noget om Musik og Musikanalyse", Århus 1973. I kompendiet "Strukturel Analyse", Århus 1971-73, står definitionen som parole. Der er dog nok så meget tale om en udlægning som om en styring af kompendiets analytik.
 3. Jvf. "Noget om Musik og Musikanalyse".
 4. Jvf. Heideggers begreb 'Zeug', SuZ, § 15ff.!

- 5. Jvf. Heideggers begreb "Bewandnugsanztheit", SuZ, § 18ff.!
- 6. Jvf. Heideggers begreb 'Zuhandenheit', SuZ, § 15ff.!
- 7. Strukturtrækket håndterlighed - dét, at mennesket kan gribe til tingen og gøre brug af den - tilkommer kun en ting, for så vidt du må have fat i eller fat om den for at bruge den. Men for at du kan få fat i eller om en ting, må den i forvejen være netop ikke i, men ved hånden. Den ting, som er i hånden, følger med hånden. Derved kan den eventuelt tabe sit i-brug-vær. Den ting, som er ved hånden, følger ikke med hånden. Til gengæld kan den tabes af hælde.
- 8. Dvs. udformet skikkelse.
- 9. Jvf. Heideggers begreb 'In-der-Welt-sein', SuZ, §§ 12-18!
- 10. Jvf. Heideggers begreb 'Vorhandenheit', SuZ, § 21!
- 11. At akustikken i øvrigt - i modsætning til mekanik, termodynamik og andre naturvidenskabelige discipliner - svigter på sit eget grundlag, er en anden sag, som blot tydeligt manifesterer sig i den "filosofiske" uenighed om, hvorvidt der med lydens "tilstedeværelse i-sig-selv" underforstås et par ører eller ikke.
- 12. Jvf. Per Åge Brandts begreb 'den poetiske økonomi', Tt p. 77ff.
- 13. Jvf. Heideggers begreb 'Handeln', ÜdH indledningen!
- 14. Jvf. Heideggers begreb 'Schonen' BWD!
- 15. 'skøn' og 'skåne' har fælles rod i oldsaxisk: 'skōni' (DEO):
- 16. Termen 'dvæle' er ikke ideel. Den lyder for meget af "at slappe af ind imellem", at hvile ud efter", at samle kræfter for at" osv. - alt sammen dvælende fremtrædelsesformer i praxis, dvs. set udefra. En bedre tone fås med det engelske 'dwell' eller det danske '(bi)våne'.
- 17. Endnu bedre: at vorde-havende-gjort noget åbenbart.
- 18. Jvf. Austins begreb 'illocutionary act' HTW p. 91!
- 19. Jvf. Austins begreb 'perlocutionary act' HTW p. 91!
- 20. Ordet 'tale' skal angive fenomenet: "talen", dvs. dét-at-tale - ikke: en tale, dvs. noget man holder, Hvor forvekslingen ellers ville være nærliggende, har jeg i det følgende udtrykkeligt brugt verbalsubstantivet 'talen'.
- 21. Ligesom skulpturen ikke op-tager plads, men hendes ved og på sit rum.
- 22. Overskud: Der er, hvad der skal være, og så er der endda noget i overskud. Spild: Det, som ikke fandt anvendelse, kunne godt være blevet anvendt.
- 23. Jvf. begrebet 'trivsel på arbejdspladsen':

- 24. Jeg griber til dette ord, som vel ikke længere har plads i det danske sprog, for at betone den oprindelige forbindelse mellem begrebet 'det værdifulde' og begrebet 'det endnu-ikke-værende'.
- 25. UdK p. 44
- 26. Ordet 'kende' og hermed 'er-kende', 'gen-kende', etc. er da også bade i klang og etymologi beslægtet med 'kunne'.
- 27. Et af de mange af Gunnar Hansens udtryk, der uforligneligt afspejler fodboldkampen som kultisk handling: Det er ikke dommeren, der griber til fløjten for med et signal at sætte kampen igang. Det er heller ikke handlingen 'at fløjte', der konstituerer kampens begyndelse - nej, det er lyden af fløjten! (Denne sjældne "øjeblikkelighed" i sproget gør i sandhed profeten værdig til sit navn: Gunnar-Nu!)
- 28. Jeg lader det i denne sammenhæng stå åbent, om det grundlæggende er som folk, som klasse, som epoke eller som noget helt fjerde, at det historiske menneske lades lydhør over for den-og-den tale. Men det er selvsagt et overordentligt væsentligt spørgsmål, når musikens historie skal skrives!
- 29. Knepler, G.: "Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts", Berlin 1961, er antagelig det mest kendte - af få - forsøg på at skrive musikhistorie ud fra et materialistisk historiesyn. Standardværk i DDR.
- 30. Grout, D.J.: "A History of Western Music", London 1960, er antagelig det angelsaksiske standardværk i musikhistorie.